l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



N° **162** - SUPPLÉMENT - F. 5. -

RIMSKY-KORSAKOW : **Shéhérazade**

G. FAURÉ : **l'Horizon Chimérique**

R. SCHUMANN : **3e Symphonie "rhénane"**

REGLEMENT DE L'EPREUVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT

L'épreuve comprend :

1. **Une dictée musicale facile en clé de sol.** — Après avoir fait entendre le **la,** l'examinateur chargé de faire connaître la dictée en indique le **ton,** non le **mode,** puis il exécute intégralement le texte musical. Il le détaille ensuite en fragments d'une mesure, plus le premier son de la mesure suivante, chaque fragment doit être joué trois fois. Une seconde exécution intégrale termine l'épreuve et un délai d'environ quinze minutes est laissé aux candidats pour leur permettre de relire leur copie.

2. **Un exercice simple de solfège à déchiffrer.**

3. Au choix du candidat : **l'exécution d'un morceau préparé** en cours d'année et **joué sur le piano** ou sur le **propre instrument du candidat;** ou l'**interprétation vocale d'une mélodie.**

4. **Histoire de la Musique.** — Destinée à déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres, cette épreuve comporte un programme de six œuvres sur lesquelles doit porter l'interrogation.

Trois de ces œuvres sont imposées sur le plan national, et les trois autres laissées au choix du candidat (pages de valeur authentique, illustrant des aspects divers de la musique).



RIMSKY-KORSAKOW : SHÉHÉRAZADE, op. 35

par René KOPFF

Partition :

Edition Eulenburg n° 493.

Discographie :

Voix de son Maître : Album de 2 disques 2 C 053-00728/9 (avec : l'Horizon chimérique et la Symphonie rhénane).

L'Auteur :

N. A. Rimsky-Korsakow (1844-1908) est un de ces hardis pionniers de la musique russe qui formaient, il y a un siècle, ce fameux groupe des cinq, la « Mogoutchaïa Koutchka » (le puissant petit tas...) qui se mit à la recherche d'un art national, et dont les plus connus sont à côté de lui : Moussorgsky, Borodine et Balakierev. Rimsky-Korsakow était, comme Moussorgsky, militaire de carrière avant de se consacrer entièrement à la musique. Conseillé par Balakierev, il composa sa première symphonie encore presque ignorant des règles techniques de son art. Il abandonna la marine pour n'être plus que l'Inspecteur des musiques de la flotte. Professeur de composition et d'instrumentation au conservatoire de Saint-Pétersbourg, il constata au contact de ses élèves qu'il avait lui-même tout à apprendre. Il est devenu par la suite le théoricien officiel, le grammairien du groupe des cinq. Parmi ses œuvres citons principalement, en dehors de sa musique de chambre et de ses mélodies :

— **Ses opéras :** Snégourotchka, La Fiancée du Tsar, Le Tsar Saltan, le Coq d'or ;

— **Ses pages symphoniques :** Sadko, Antar, Shéhérazade, La Grande Pâque russe, Le Capriccio espagnol.

Généralités :

Shéhérazade est une des œuvres de ce musicien qu'on trouve le plus souvent au programme des concerts symphoniques. C'est en effet une œuvre facilement accessible au grand public. Mais elle n'est point pour cela dépourvue de tout intérêt ; c'est une suite symphonique très agréable à écouter, malgré des longueurs et des répétitions qui risquent d'engendrer une certaine monotonie et qui sont le reflet du pays et de l'âme russes. Cette œuvre donne, comme le dit son auteur lui-même, un « kaléidoscope de contes et de motifs de caractère oriental ». Et scrupuleusement, comme pour s'excuser de l'absence de forme précise, il ajoute que « le court programme imprimé sur la partition a pour but de guider **un peu** l'imagination de l'auditeur sur le sentier de sa propre imagination ».

Shéhérazade est donc une œuvre à programme, un grand poème symphonique, cette production orchestrale par excellence du XIXe siècle. Et ce programme si peu précis, le voici en première page de la partition :

« Le Sultan Shahriyar, persuadé de la fausseté et de l'infidélité des femmes, avait juré de faire donner la mort à chacune de ses femmes, après la première nuit. Mais la Sultane Shéhérazade sauva sa vie en l'intéressant aux contes qu'elle lui raconta pendant la durée de 1 001 nuits. Pressé par la curiosité, le Sultan remettait d'un jour à l'autre le supplice de sa femme, et il finit par renoncer complètement à sa résolution sanguinaire. Bien des merveilles furent

racontées à Shahriyar par la Sultane Shéhérazade. Pour ses récits, la Sultane empruntait, aux poètes — leurs vers, aux chansons populaires — leurs paroles, et elle intercalait les récits et les aventures les uns dans les autres. »

Mais ce programme ne fixe aucune action précise. Certains commentateurs ont essayé de rapprocher les différents mouvements de certains épisodes des contes des 1 001 nuits. Voici un de ces programmes plus détaillés qui, se basant sur la nature des thèmes, ne manque pas de nous tenter :

1. **La mer et le vaisseau de Sinbad.**
2. **Le Prince Kalender (farces burlesques).**
3. **Le jeune prince et la jeune princesse.**
4. **Fête à Bagdad ; la mer ; naufrage du vaisseau ; épilogue.**

Rimsky-Korsakow nous avertit lui-même de la relativité de pareils commentaires. Comme, en regardant dans un kaléidoscope, on est émerveillé par de belles figures multiformes et multicolores, sans pourtant trop savoir ce qu'elles représentent — ou sans même s'en soucier — il faut se laisser aller à cette musique de contes orientaux sans chercher à y voir de détails précis. Le programme de l'auteur est une introduction tout à fait générale, nous expliquant qui est Shéhérazade, mais ne faisant allusion à aucun des détails relatés ci-dessus. L'intérêt réside essentiellement dans l'opposition entre les deux personnages principaux : le Sultan autoritaire et brutal d'un côté, et de l'autre la séduisante et intelligente conteuse Shéhérazade. Aussi peut-on distinguer dans cette œuvre deux idées musicales principales correspondant à ces deux personnages ; presque tous les autres thèmes en sont issus.

C'est le violent contraste entre les deux thèmes principaux qui nous fait sentir le drame qui se joue entre Sultan et Sultane. C'est la variété des autres thèmes et des développements orchestraux qui laisse à notre imagination le loisir de songer à tel ou tel épisode. L'atmosphère de ces contes est créée par la voix de la récitante Shéhérazade qui ressort de temps en temps de l'orchestre, par la variété et le caractère oriental des thèmes utilisés et par le coloris extrêmement riche et varié de l'orchestration dont Rimsky-Korsakow est, avec Berlioz et Wagner, un des grands maîtres du XIX[e] siècle.

Signalons pourtant que l'orchestration de Rimsky n'a que peu de points communs avec celle du maître de Bayreuth. Autant celui-ci se comptait dans une densité massive de l'ensemble orchestral, autant le Russe recherche la légèreté, la netteté de la sonorité des timbres. C'est grâce à la comptuosité décorative de son orchestration qui ressemble à un riche scintillement de pierreries que Rimsky-Korsakow parvient, en vrai sorcier, à nous faire oublier ses longueurs en flattant nos oreilles.

Analyse :

Le premier mouvement débute par un largo maestoso, puis un lento, dans lesquels les deux personnages principaux nous sont présentés. Les deux thèmes principaux sont opposés l'un à l'autre comme deux adversaires qui vont engager une lutte. Celui du Sultan est pesant, brutal, auotritaire (**1**).

Il est exposé **ff** par les clarinettes, les bassons, les trombones, les tubas et les cordes. Celui de Shéhérazade, une vocalise fluide et gracieuse, très orientale dans une sinueuse courbe diatonique en triolets, est confié à un violon solo expressif contrastant avec le vigoureux déploiement instrumental du thème du Sultan.



C'est presque un récitatif ; aussi ce motif doit-il être exécuté avec souplesse, jointe à une grande liberté de mouvement. Etant presque toujours à découvert, il s'y prête d'ailleurs à merveille (**2**).

Puis commence un allegro non troppo en plusieurs sections. Sur un rythme berceur à 6/8 (**3**) ; le motif du Sultan, assoupli, adouci, est travaillé en mélodie (**4**).

Il est d'abord confié aux clarinettes et aux cordes. Le hautbois relaie la clarinette. La sonorité s'amplifie. Clarinette et basson se joignent aux cordes, puis la flûte, pour finir par un long crescendo la première section. Nous y relevons ce détail frappant et pittoresque : le thème lui-même se termine par deux noires sèches et détachées qui sont reprises, non en écho, mais en plus fort dans la mesure suivante, et qui font indubitablement penser au clapotis des vagues battant les flancs du navire, car le rythme berceur à 6/4 n'aura pas manqué de faire penser au balancement régulier d'un vaisseau à voiles (**5**).

Un thème harmonique très tranquille sert de transition (**6**).

Les trois notes initiales du motif du Sultan (**4**) confiées au cor, dialoguent maintenant avec un dessin nouveau issu du thème de Shéhérazade, joué par la flûte et le hautbois, puis par la clarinette (**7**).

La vocalise de Shéhérazade reparaît sur le même rythme berceur du début comme pour nous la montrer, continuant à raconter ses histoires. Tout l'orchestre s'empare pour un moment de la seconde partie du thème de Shéhérazade (**8**).

Ce fragment est développé par les bois et les premiers violons soutenus par le reste de l'orchestre dans un passage très modulant. Le thème du Sultan s'y mêle aux bassons et aux cuivres avec des trémolos menaçants.

Dans une troisième section, ce thème grandit aux bois et s'adjoint dans la force l'arpège final de la vocalise de Shéhérazade. Puis cet arpège final suivi de la seconde partie du thème du Sultan, forme un nouvel élément (**9**) qui se superpose avec les bois aigus et les cordes au thème authentique du Sultan (**4**) sonné par les trompettes et les clarinettes. C'est un passage imposant qui se termine par une seconde apparition du passage harmonique tranquille (**6**). Le thème de Shéhérazade reprend le dessus, le calme revient. Suit un dialogue entre le thème du Sultan aux violoncelles et le thème de Shéhérazade transformé (**7**) à la clarinette, au hautbois et à la flûte. Le thème authentique de Shéhérazade aux violons est suivi d'un court développement de sa deuxième partie à tout l'orchestre. Mais bientôt la voix du Sultan s'élève à nouveau, en valeurs plus courtes, plus pressées (**10**), puis en valeurs réelles, aux bassons et aux trombones, pour être reprise à l'aigu par la flûte ; le hautbois et le premier violon le conduisent vers une troisième répétition du thème harmonique (**6**). Le Sultan ravi semble pris par le charme de la princesse et de ses contes, et la vocalise souple de cette dernière s'exhale dans la plus grande douceur.

Le second mouvement débute par une introduction lente : la vocalise de Shéhérazade. L'andantino qui suit est à trois parties. Un thème d'essence populaire (**11**), mais qui ne peut nier sa filiation du thème de la princesse, est présenté sur un saccadé, aux accents déplacés, d'abord aux bassons, puis aux hautbois, ensuite aux violons où le rythme devient de plus en plus serré, enfin dans toute la force à tous les bois et aux cors. C'est un crescendo vraiment entraînant sur ce thème dansant et d'une fraîche allure populaire.

La vocalise chantée par le hautbois, puis le thème du Sultan aux basses, amènent un allegro molto qui débute par un appel claironnant des trombones suivi d'un écho à la trompette (**12**).

Ce thème est exposé plusieurs fois sur un trémolo des cordes, ce qui fait un vif contraste de couleur orchestrale. Peu à peu tout l'orchestre semble s'enticher de ce rythme. On pourrait presque y voir un épisode épique, une espèce de cavalcade guerrière.

Mais ce mouvement belliqueux est bientôt interrompu par une triple répétition à la clarinette de la vocalise de Shéhérazade. Longueur sans doute ; mais le caractère oriental de cette mélopée, soulignée par un trépignement pizzicato des cordes, ne manque pas de nous transporter en imagination dans quelque somptueux palais légendaire où de jeunes danseuses se tortillent gracieusement devant leur maître.

L'appel guerrier reprend sur le même rythme et provoque un nouveau développement, vivace scherzando qui est une véritable exploitation rythmique du thème. Nouvelle interruption par la réapparition du thème de Shéhérazade chanté trois fois par le basson.

Nouvelle animation. Le thème populaire du début (**11**) revient aux bois, entouré de la vocalise aux cordes. Puis celle-ci prend le dessus aux bois où son rythme est coupé de points d'orgue. Le thème est ensuite suivi de la vocalise aux cordes divisées. Tous ces changements orchestraux adoucissent un peu l'impression de fatigue qui pourrait résulter de la trop fréquente répétition des mêmes thèmes.

Pour conclure, le thème de la princesse prend encore des aspects nouveaux (**13**). Il est fragmenté ensuite dans un mouvement de plus en plus animé, tandis que le thème du Sultan revient à la basse, très

adouci, et sert de soutien à la dernière présentation de la vocalise par les cordes.

Notons cette double évolution des deux thèmes principaux en sens inverse : affermissement de celui de la princesse, amolissement de celui du Sultan.

Le troisième mouvement débute par un nouveau thème berceur, une espèce de barcarolle issue du thème de Shéhérazade, très douce et très orientale avec la petite variante en doubles croches dans sa seconde moitié (**14**), et ses gammes fluides et glissantes intercalées à la clarinette. Les violoncelles et le hautbois reprennent après les violons ce thème initial qui passe ensuite au cor anglais et à la clarinette pour laisser les traits éthérés à la flûte et au violon. Trois fois de suite nous entendons les mêmes éléments, mais chaque fois en une combinaison orchestrale différente. Il semble que Rimsky-Korsakow aime cette triple répétition d'une même idée, en variant soit la couleur orchestrale, soit la complexité rythmique.

La deuxième section de ce mouvement débute par un battement rythmique des tambours, sur lequel intervient un second motif, assez semblable au premier, mais contrastant par son caractère plus dansant avec la nonchalance du premier (**15**).

Ce thème se promène de pupitre en pupitre, est de plus en plus richement orné, accompagné de formules rythmiques toujours nouvelles. Soulignons à ce propos la richesse de l'orchestre qui comprend outre les trois familles des bois, des cuivres et des cordes au grand complet, la harpe et une batterie importante avec timbales, cymbales, triangle, tambour et tambourin.

Retour de la barcarolle comme au début, interrompue par la vocalise, reprise encore, ornée de traits aux violons d'abord, à la harpe, aux flûtes et aux clarinettes ensuite.

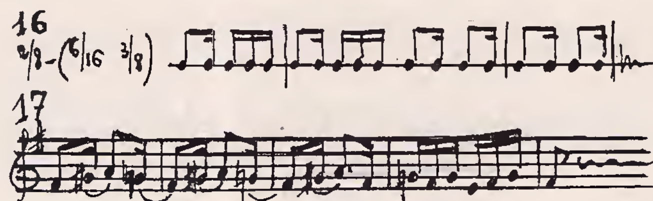
Retour du second thème dans la force de tout l'orchestre, et ramenant en guise de conclusion le premier thème (**14**) et le chant de la princesse.

Le quatrième mouvement est comme une grandiose récapitulation. Il est le plus touffu et le plus varié. On pourrait presque en dire, comme du dernier mouvement de la **Symphonie Cévenole** de Vincent d'Indy, que c'est l'apothéose du rythme.

L'introduction est de nouveau faite du dialogue entre le Sultan et Shéhérazade. Le thème du premier est modifié rythmiquement, mais présenté par les mêmes instruments qu'au début du premier mouvement ; la vocalise de la seconde est plus riche, à doubles et triples cordes. Le Sultan revient à la charge dans un allegro frénétique avec force trilles à tout l'orchestre ; et la Sultane répond par une vocalise encore plus ornée que la première. Il faut reconnaître que, malgré ses nombreuses répétitions, le thème de Shéhérazade présente chaque fois un intérêt nouveau. Le musicien l'exploite de mille manières et par lui nous fait penser avec insistance au charme de cette sympathique princesse.

La section suivante débute par un vivo au rythme trépidant donné par l'alto (**16**).

Un premier thème, issu de celui de Shéhérazade, est confié d'abord à la flûte (**17**). Il passe ensuite aux violons pendant que le cor s'empare de l'accompagnement rythmique. Il passe enfin à tous les bois et aux violons.



Le rythme demeure seul ensuite. On retrouve un dessin déjà entendu au second mouvement (fin de **11**) qui aboutit à la vocalise.

Le second thème de ce mouvement nous est déjà connu ; c'est la danse populaire du troisième mouvement (**15**). Mais le voilà dans la tonalité lumineuse de la majeur et dans une toute autre orchestration. Le basson donne le rythme, tandis que flûtes et clarinettes chantent la mélodie. Survient une brusque modulation en Ré bémol. Les clarinettes, les cors et les violoncelles scandent le rythme, pendant que les violons se joignent aux hautbois et à la flûte pour la mélodie.

Le rythme à 6/16 devient régulier, déroulant en mouvement perpétuel un fragment de la vocalise de Shéhérazade (**18**). A peine l'orchestre l'accompagne-t-il de quelques notes d'un solo de violon, puis de clarinette. Peu à peu elle se développe à tout l'orchestre, pendant que les cuivres y jettent par bribes le début du thème populaire dansant.



Le thème du Sultan s'esquisse avec force aux basses des bois et des cordes, se mêlant à des fragments de celui de la Sultane. Puis le rythme de danse initial de ce quatrième mouvement essaye de se rétablir en même temps que le thème de la danse populaire. Le dessin belliqueux des trombones et des trompettes du second mouvement (**12**) apparaît aux cla-

rinettes et aux trombones auxquels répond l'écho du cor. Les violons le reprennent pendant que tout l'orchestre frémit du rythme continu de la danse initiale qui se développe en force. Ce développement est coupé par une ferme variante du thème de Shéhérazade (**19**).

Le thème populaire dansant du troisième mouvement (**15**) réapparaît en ut, un peu plus calme, car le seul trombone persiste dans l'agitation des doubles et triples croches, agitation contagieuse sans doute, puisque tout l'orchestre la reprend de plus belle.

Le rythme dansant initial revient dans un mouvement plus serré. Mais alors qu'au début nous trouvions ce rythme aux instruments les plus élevés de l'orchestre, cette fois-ci il est confié aux basses des cordes. De temps en temps un trombone lance dans la mêlée un fragment du thème guerrier du second mouvement (**12**).

Tout cela aboutit à un allegro maestoso solennel où s'affirme sur le rythme balancé du premier mouvement, 6/4, le thème du Sultan, calme et majestueux, aux trombones, tandis que les bois y mêlent le fragment terminal du thème de la princesse marié à quelques notes de celui même du Sultan. Les deux thèmes semblent se fondre l'un dans l'autre pour ne plus en former qu'un seul. C'est la victoire de la douceur, de la patience et de l'intelligence de Shéhérazade sur les sentiments d'abord hostiles et féroces du Sultan. Les cors et les trompettes reprennent le thème de ce dernier (**4**) accompagné par des traits chromatiques des bois, ce qui lui donne, avec les nombreux traits de la harpe, une saveur orientale bien particulière.

Le thème guerrier (**12**), qui reparaît autrement rythmé aux clarinettes et aux trombones, a perdu sa méchanceté belliqueuse. Le thème harmonique du 1er mouvement (**6**) semble annoncer la fin du beau conte et ramène doucement la vocalise de Shéhérazade aux violons, puis pianissimo aux basses, le thème du Sultan adouci et bienveillant. Et s'élevant une dernière fois, la douce voix de la princesse s'évapore parmi les longues tenues de tout l'orchestre dans le calme apaisant de la tonalité de mi majeur.

Conclusion :

Par ses thèmes de caractère tantôt populaire et tantôt oriental (celui de Shéhérazade et ceux qui en sont issus), par la variété infinie avec laquelle cette douce et fluide vocalise est mille fois renouvelée, par la riche palette orchestrale que Rimsky-Korsakow manie en maître, il a réussi à créer une atmosphère irréelle de fantaisie qui nous transporte en imagination vers un Orient de mirage, féerique et mystérieux. Et c'est un exemple caractéristique de cette musique russe du XIXe siècle qui a besoin de s'appuyer sur des données extérieures, sur un programme.

GABRIEL FAURÉ : L'HORIZON CHIMÉRIQUE

par F. LAVITRY

Partition :

Piano et chant (Durand, 4 place de la Madeleine, Paris-8e).

Discographie :

Voix de son Maître : Album de 2 disques 2 C 053-00728/9 (avec : Shéhérazade et Symphonie rhénane).

I. — Quelques notes biographiques

D'ascendance paysanne, Fauré nait à Pamiers, en 1845, dans un milieu évolué d'instituteurs. A 9 ans, une bourse lui permet d'entrer à Paris à l'école Niedermeyer. Cette école donnait une formation scolaire complète, mais préparait en même temps ses élèves à devenir organistes ou maîtres de chapelle. Fauré y passe 11 ans. Il est ainsi, à 20 ans, en possession d'un « métier » solide, d'une écriture souple et sûre. Cette éducation première va lui permettre de se créer un style très personnel « sans trahir les dogmes de l'évangile musical le plus orthodoxe » (Vuillermoz). A l'école, il a découvert les joies de l'amitié : Gigout, Saint-Saëns, Messager sont ses plus fidèles amis.

A sa sortie de l'école, il est engagé comme organiste à Rennes. Il y passe 4 ans. On relève déjà un trait frappant de son caractère : son indépendance de pensée. Après Rennes, il revient à Paris, à Notre-Dame de Lorette ; mais la guerre de 1870 éclate et il part. Après l'armistice, on le retrouve à Saint-Honoré d'Eylau, puis à l'orgue de chœur de Saint-Sulpice, enfin à la Madeleine où il terminera sa carrière d'organiste.

Inspecteur de l'enseignement musical aux Beaux-Arts, professeur de composition au Conservatoire, puis directeur de cette maison, critique musical au Figaro, membre de l'Institut, grand-croix de la légion d'honneur, Fauré fut toujours un modeste qui demeurait indifférent aux satisfactions de vanité.

Dans ses fonctions de professeur, Fauré témoigna d'une grande probité artistique. Il était impartial, laissait s'épanouir les qualités individuelles de ses élèves, savait se battre pour les défendre et, tout en les dotant d'une sérieuse technique, respecter leur originalité.

Directeur du Conservatoire, il eut pour but de raviver dans toutes les classes un respect de la musique dont certains abus avaient terni le prestige. Il le fit avec cette conscience artistique, cette intelligence, cette douce obstination qui le caractérisaient.

Enfin, comme critique musical, il affirma sa distinction d'esprit, sa délicatesse, sa droiture. Ses critiques furent affables, indulgentes même chaque fois qu'il était possible, perspicace aussi et laissant deviner son sentiment si les œuvres soumises à la lucidité de sa critique méritaient d'être condamnées. Les 10 années de sa mission au Figaro témoignent de sa parfaite honnêteté artistique.

Affaibli par l'âge et les infirmités (le sens de la vue lui fut progressivement enlevé et la perte du sens de l'ouïe fut plus douloureuse encore), sa résignation fut exemplaire. Il s'éteignit le 4 novembre 1924. La France lui fit des funérailles nationales.

II. — L'œuvre

— Aussi étrange que cela puisse paraître, rien pour l'orgue.

— Peu d'œuvres religieuses en dehors du **Requiem.**

— Mais : **des Mélodies,** une centaine.

— **De la musique pour piano :** Valses, Caprices et Impromptus, Romances, Nocturnes et Barcarolles, Préludes, Fantaisies.

— **De la musique de chambre :** Sonates de violon, de violoncelle, Quatuors pour piano et cordes, Quintettes.

— **Des musiques de scène :** Caligula, Shylock, Pelléas et Mélisande, Masques et Bergamasques.

— Enfin deux **tragédies lyriques :** Prométhée et Pénélope.

III. — L'esthétique fauréenne

« Pour moi, écrit Fauré, l'art, la musique surtout, consiste à nous élever le plus loin possible au-dessus

de ce qui est », et ailleurs, il dit encore : « Imaginer, cela consiste à essayer de formuler tout ce qu'on voudrait de meilleur, tout ce qui dépasse la réalité ». D'autre part, Jean Aubry écrit que : « nulle musique n'est plus française. Elle amalgame délicieusement les éléments d'une spontanéité savante ; elle est animée de sourires et parfumée de larmes tendres ; elle modèle le cœur qui la guide et le modèle aussi ; jamais elle ne crie et nous ne l'entendons que mieux ; et parfois elle a tant d'esprit et du plus pur ! ».

Jeunesse, élan, optimisme, tendresse aimante, vive sensibilité, équilibre, concision du langage, perfection d'écriture, charme de la sonorité sont bien les traits essentiels de la musique de Fauré. Prodigieusement diverse, elle exprime tout : du regret à la colère et au désespoir, de l'humour à l'allégresse confiante et à la gaieté pleine de fantaisie ; elle évoque les profondeurs de la nuit aussi bien que la joie exaltante de la lumière. Cependant, cet art demeure intime, contenu, empreint de sérénité, celle-ci apparaissant comme le rayonnement de la force aimante qui est le propre de Fauré.

IV. — Les Mélodies

Soixante des mélodies sur la centaine écrites ne sont unies par aucun lien psychologique ou esthétique. Les quarante autres font partie de cinq cycles dont le sujet constitue un fil conducteur, les reliant étroitement l'une à l'autre et leur conférant une précieuse unité de forme et de pensée.

Racine, Victor Hugo, Th. Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Richepin, Ar. Silvestre, Baudelaire, Samain, H. de Régnier, Verlaine, de la Ville de Mirmont, sont quelques-uns des poètes dont Fauré a fait choix.

Du premier recueil de mélodies, retenons : **Après un rêve** et **Barcarolle** dont il faut souligner déjà la grande liberté mélodique. Des deux recueils suivants: **les Berceaux, le Secret, les roses d'Ispahan, Cimetière** ; puis, après la miraculeuse rencontre avec Verlaine : **Clair de lune, Spleen, Prison,** et les cinq mélodies dites de Venise : **Mandoline,** dont la légèreté de traits rappelle les dessins de Watteau, **En sourdine, Green, A Clymène, C'est l'extase.**

Toutes ces mélodies sont intéressantes à des titres divers ; elles montrent que Fauré n'est pas l'esclave du mot ; tout en respectant la pensée du poète, il en donne une très subtile transposition, toujours profondément sincère et convaincante ; on y admire encore son art de moduler : en effet, la modulation dans la phrase fauréenne se fait souvent aux tons éloignés et par là découvre ou révèle des paysages neufs, d'une beauté inattendue. L'accompagnement

→ 10

9 ←

est aussi vivant et expressif que le chant lui-même ; souvent en arpèges, il le conduit, l'oblige à s'infléchir dans tel ou tel sens et ainsi nous dépayse ; Fauré utilise tout ce qui peut procurer à l'oreille une sensation d'instabilité : cadences rompues, anticipation, retards, résolutions exceptionnelles ; c'est le secret de son charme et de la puissance d'envoûtement de son langage.

Les cinq cycles de mélodies comprennent : **la Bonne chanson,** à l'accent passionné ; **la Chanson d'Eve,** diaphane et désincarnée ; **le Jardin clos,** à la musique claire, palpitante de vie ; **Mirages,** une évocation saisissante, une production chatoyante en 4 mélodies dans lesquelles, dit Vuillermoz : « Toute la technique de Fauré est là, épurée, apaisée, ramenée à l'essentiel » ; et enfin **l'Horizon chémirique** dont nous parlons maintenant.

V. — L'HORIZON CHIMERIQUE

Composé en 1922 sur les poèmes de Jean de la Ville de Mirmont (1886-1914), jeune poète tué à la guerre, il fut dédié au célèbre baryton Charles Panzéra. Ces poèmes sont des évocations que suggèrent bien leurs titres :

La mer est infinie
Je me suis embarqué
Diane Séléné
Vaisseaux nous vous aurons aimés

Le poète rêve. Il s'évade vers des horizons inaccessibles « La mer est infinie et mes rêves sont fous ». Il a voulu un décor de nuages et de grèves et le balancement des vagues pour bercer l'irréel voyage. Les vaisseaux amarrés qui partent l'un après l'autre emportent ses illusions et le laissent, inassouvi, mais sans amertume.

1
La mer est in-fi-nie - - - et mes rê-ves sont
fous La mer chante au so-leil

2
et sa bonne a-mer-tu - - - - me - -

Fauré, dont ces mélodies sont les ultimes pages, adopte pour en traduire l'expression à la fois paisible et ardente, la forme récitatif et confie à l'accompagnement le rythme constant propre à chacune.

1. — La mer est infinie

Le poète et le musicien s'adressent à la mer infinie sur laquelle ils voudraient voir voguer leurs rêves comme ces goëlands qui jouent dans le sillage des vaisseaux, et connaissent le large et « sa bonne amertume », et les caresses de la mer « qui console et qui lave des pleurs ».

Sur des battements de doubles croches qui suggèrent une mer légèrement moutonneuse, le dessin mélodique escalade tous les degrés de la gamme de ré majeur (**1**), puis monte et descend, porté par les mille petites crêtes (les notes de la partie supérieure de l'accompagnement suivent pas à pas le chant). Quelques accords altérés accusent l'impression d'irréalité ; cependant la mélodie évolue très classiquement entre tonique et dominante. Remarquer à la fin, la note expressive que détache la main droite entre les doubles croches (**2**). C'est elle, peut être, qui donne à cette marine son sens spirituel.

2. — Je me suis embarqué

L'évasion est réalisée. Le captif délivré (« Mes frères, j'ai souffert sur tous vos continents ») va chercher « d'autres cadences que le rythme las des chants humains », « les larmes du départ ne brûlent plus ses yeux ». Il a même oublié le port lointain où il s'est séparé de sa peine.

De coupe ternaire, en ré b majeur, cette 2e mélodie est portée par des houles sous-marines (**1**) ; les staccatos de la main droite flottent à contre-temps (**2**), parfois plongent près des basses, s'immergent avec elles (**3**) ou avec elles se balancent au gré des vagues tandis que la voix psalmodie une berceuse (**4**).

A) « Je me suis embarqué... » courte modulation vers mi majeur et retour en ré b par le mi dièse entendu comme Fa b (mesure 10).

B) « A vivre parmi vous... » cette deuxième partie, plus difficile d'intonation, toute travaillée d'invisibles courants est remarquable par la vitalité qui l'anime. L'accompagnement suit le chant parmi les enharmo-





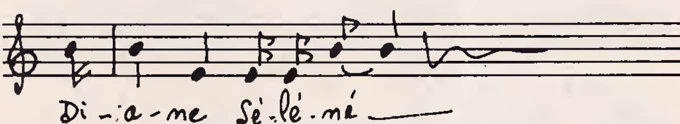
nies et, par de subtiles modulations, nous amène à la dominante de ré b (sol dièse = la b) mes. 28-29.

A « Hors du port... » le début de la 3e partie, rappelle la première, mais module dès la fin du second vers ; la mélodie, en conclusion, détache un do dièse dramatique, très insistant, avant de se terminer sur un la b, lui-même amené par la très expressive appogiature du si bb.

3. — Diane Séléné

Ce n'est pas une marine mais plutôt un nocturne lunaire tout empreint de la sérénité des nuits grecques. L'astre des nuits vogue « dans l'immortel ennui du calme sidéral ». Son impassibilité irrite le poète. « O lune je t'en veux de ta limpidité, injurieuse aux troubles vains des pauvres hommes ».





En mi b, une lente procession d'accords (**1**), translucides et froids comme la lumière lunaire, 5 tes et 4 tes, défile comme en un rêve, entre ciel et terre. Remarquer les enharmonies (ex. : mesures 7-8) et la modulation en do mineur qui termine la première partie, tonalité dans laquelle débute la seconde ; mais le récit s'anime, module vers sol b, et revient au calme et au ton principal.

IV. — Vaisseaux nous vous aurons aimés

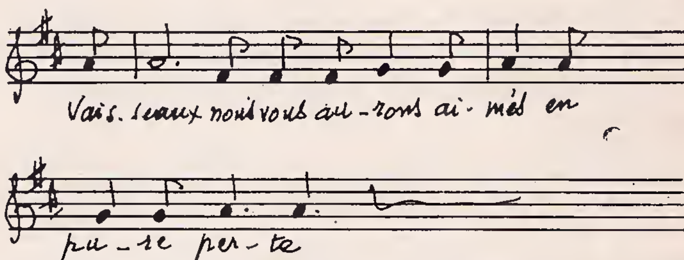
La quatrième méditation du poète est l'adieu qu'il adresse aux vaisseaux « aimés en pure perte » car le couchant « emporta tant de voies ouvertes que ce port et son cœur sont à jamais déserts ». « Je suis, dit-il, de ceux dont les désirs sont sur la terre » mais il souffre d'entendre leurs appels « au fonds des soirs » car il sent frémir en lui « de grands départs inassouvis ».

Cette mélodie rejoint la première par la tonalité (ré maj) et la seconde par ses rythmes bien que ceux-ci apparaissent plus roulés, avec les arpèges de barcarolle à 12/8 de la basse évoquant la grande berceuse des vagues ; la main droite reste en suspens sur le cinquième 1/3 de temps (**1**).

Première strophe : malgré un si b au chant, elle ne module pas et se termine dans le ton.

Deuxième strophe : ne module pas non plus malgré l'apparition d'un do dièse au chant ; quelques jeux d'harmonies à l'accompagnement (de la mesure 11





à la mesure 16) précèdent la conclusion sur un **la** porté par l'accord de tonique.

Troisième strophe : étonnamment lyrique, toute gonflée par la nostalgie des « départs inassouvis », elle offre en son milieu des jeux d'harmonies qui accompagnent la courbe vocale et conclut dans le ton, après avoir franchi toute l'octave de ré majeur, laissant à l'auditeur une impression de grande sérénité.

Ainsi, sans se connaître, les deux collaborateurs, le poète emporté à la fleur de l'âge, et le musicien presque octogénaire, semblent avoir perçu l'approche de la mort. Ils laissent au monde la méditation que leur âme, en proie au tourment de l'infini, leur a dictée, comme s'ils voulaient dire que l'heure était venue pour eux de renoncer à l'espoir des horizons chimériques qui hantaient leur rêve.

ROBERT SCHUMANN : 3e SYMPHONIE "RHÉNANE"

par Josette CALVET

Bibliographie :

C. Mauclair, Schumann (Paris, Henri Laurens).
R. Pitrou, La Vie intérieure de Schumann (Henri Laurens).
Cœuroy, Schumann (Paris, La Colombe).
Boucourechliev, Schumann (Editions du Seuil, « solfèges »).

Partition :

de poche (Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris).

Discographie

Voix de son Maître : Album de 2 disques 2 C 053-00728/9 (avec : Shéhérazade et l'Horizon chimérique).

Cette symphonie dite rhénane fut écrite peu de temps après son installation à Düsseldorf en 1850. La première audition en fut donnée le 6 février 1851. Durant cette période, Schumann composa le concerto pour violoncelle, des mélodies (opus 83, 89, 90).

Cette œuvre veut être l'évocation de ses premières impressions en cette région et de celles éprouvées à Cologne où il assista à la cérémonie d'intronisation de l'archevêque Monseigneur von Geissel, récemment promu cardinal dans la cathédrale de cette ville.

Bien qu'elle porte le numéro 3, c'est la dernière symphonie écrite par Schumann avant qu'il ne perde la raison. La quatrième, qui fut composée en 1841, donc peu de temps après son mariage, fut remaniée une dizaine d'années plus tard. Si bien que dans l'ordre chronologique il faut noter : première symphonie en ut Majeur : 1841 ; deuxième en 1845 ; troisième en 1851 ; donc : 1re, 4e, 2e et 3e.

Cette symphonie en mi bémol comprend cinq mouvements au lieu de quatre comme les œuvres classiques, Schumann ayant intercalé entre le troisième et quatrième mouvement, le mouvement dit « des trombones ».

PREMIER MOUVEMENT

Il est en mi bémol majeur à trois temps dans un tempo très rapide « vivace », et respecte le plan d'un allegro de sonate.

Exposition

Le **thème A**, principal élément de ce mouvement est exposé sans préambule aux flûtes, hautbois, clarinettes et premiers violons tandis que les altos et les deuxièmes violons divisés, se voient confier un rythme de croches. Ce thème comprend 17 mesures et fait appel à de nombreuses tonalités. Il débute en mi b en ligne ascendante allant provisoirement en si b (mes. 45) pour redescendre par tons et demi-tons et se terminer en si b majeur. Quelques mesures chromatiques ramènent la tonalité de mi b. Un pont en sol mineur, élément b est travaillé en réponses : d'abord violoncelles, premiers violons, flûtes en sol



mineur ; puis deuxièmes violons, clarinettes, hautbois en mi b majeur et à nouveau violoncelles, premiers violons, flûtes en do mineur.

Un rythme agité s'ébauche aux cordes allant de la tonalité de sol mineur à celles de fa mineur puis de si b, cette dernière se transformant en pédale de dominante ramenant la tonalité de mi b avec le thème **A** (**mesure 53**). Parallèlement au thème A, l'élément **b** est entendu aux deuxièmes violons, clarinettes et flûtes (**mes. 77**) puis aux altos, premiers violons et hautbois. A la **mesure 91** brusquement le rythme s'apaise, seuls demeurent les cordes et les bois sur des accords de dominante.

A la **mesure 95** le deuxième thème **B** plus serein débute en sol mineur aux hautbois, clarinettes, passe aux violons avec plus d'intensité et d'insistance (intervalle de quinte, **mes. 106**) et conclut en si b majeur. Il est interrompu par le thème A aux violons et flûtes sur une pédale des contrebasses, violoncelles, trompettes et cors ; le thème B revenant à la mesure 126.

Développement

Il est préparé par huit mesures des cordes, bassons, clarinettes à l'unisson (si b) sur un rythme syncopé pour conclure sur fa dièse, sensible de sol mineur. On peut trouver plusieurs parties. Mes. 185-200, tonalités de sol min et de do mineur avec pédale de tonique aux trompettes et cors. **Mes. 200-213**, thème **B** est entendu aux bois puis aux violoncelles et contrebasses. Mes. 213-231 une grande ligne mélodique ascendante **c** prend naissance aux flûtes, hautbois divisés, clarinettes pendant que les bassons jouent en mouvement contraire. **Mes. 231-239** motif du pont b. **Mes. 240-260** thème **B. Mes. 260-273** retour de **C**. Le thème A revient en mineur avec quelques modifications. Rappel de **B mes. 337** d'abord aux bois et cordes puis aux cors pour aller vers un crescendo (**mes. 368**) avec pédale aux contrebasses et deuxièmes violons. Dans cette atmosphère les cors scandent un premier appel (**mes. 368-369**) sur un rythme croche pointée double ; un deuxième appel plus marqué toujours aux cors mes. 387 avec une anacrouse déclenche une sorte de frénésie de tout l'orchestre.

Réexposition

Elle est la reprise du début de ce mouvement, seul le pont **c** est supprimé ; quant au thème **A** il est renforcé instrumentalement.

La coda sera le triomphe de **A** d'abord aux cors et clarinettes et bassons.

SCHERZO

Ce scherzo de caractère très enjoué s'apparente à un divertissement populaire ; il est à trois temps dans un mouvement modéré ; il ne suit pas le plan habituel, Schumann le traite plutôt en forme de lied varié.

Le thème **A** très schumanien est exposé en do majeur par les bassons altos violoncelles et conclut à la dominante ; à la reprise s'y ajoutent les clarinettes et les deuxièmes violons pour arriver en sol majeur. A la **mes. 17** commence la première variation par diminution en doubles croches et en canon aux violoncelles et bassons puis aux hautbois premiers violons et altos (**B**).

La deuxième variation (**mes. 33**) est en la mineur, sur une pédale des contrebasses et des violoncelles



les cors font entendre un nouveau motif **C** (à noter l'utilisation du triolet) tandis que violons (deuxièmes) dialoguent avec les altos sur le motif **B** ; il faut remarquer l'apparition d'un sextolet de doubles croches aux altos et premiers violons à la fin de cette variation qui servira de pivot à la suivante.

La troisième, **mes. 49** en la majeur est basée sur le thème **A** aux violoncelles, bassons, clarinettes, hautbois et sur les motifs **C** et **B** qui n'arrivent qu'à la fin pour conclure en mi majeur. Une modulation brutale prépare la quatrième.

Cette quatrième variation, (**mes. 78-79**) n'est pas autre chose qu'une réexposition avec un travail en canon plus fourni. A la mes. 100 commence la coda en fa majeur où pendant cinq mesures les altos et les bassons esquissent le thème **A** sur une tenue des contrebasses violoncelles et cors. Après quelques mesures d'incertitude le thème A est repris aux violoncelles, altos, cors, bassons et clarinettes. Peu à peu cette ambiance de fête populaire s'apaise, sur un fond de pizzicatti. **A** est entendu une dernière fois comme une sorte d'écho aux violoncelles et bassons.

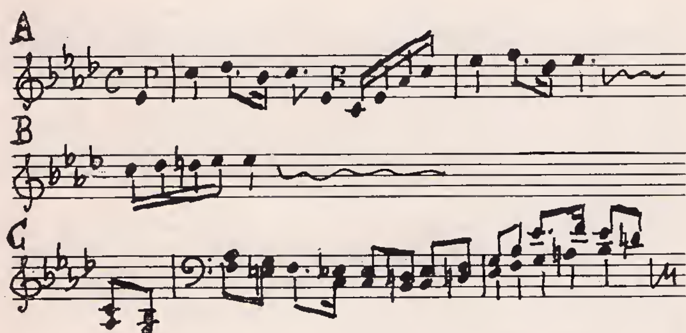
TROISIEME MOUVEMENT

L'orchestre ne comprend que les cordes et les bois plus les cors. Ce mouvement très modéré est à quatre temps et construit sur un thème principal très chantant.

Ce thème **A** en la b majeur débute par une anacrouse aux clarinettes soutenues par les bassons tandis que les cors et les violoncelles en pizzicatti se doublent en un contrechant en valeurs longues et

que les altos divisés créent un fond sonore sur un rythme de doubles croches. La deuxième partie de ce thème que l'on peut détacher **b** débute par un groupe de doubles croches en mouvement chromatique que l'on retrouvera à égal d'une cellule dans tout ce mouvement, d'abord amorcée aux violons (deuxièmes) ; ces quatre notes serviront de tremplin à la mélodie qui se développe aux premiers violons tandis qu'un contrechant apparaît aux violoncelles. Cette progression est très bien conduite et s'effectue par paliers : première fois **mes. 6** se termine en la b ; la deuxième fois **mes. 8** en mi b ; s'y ajoutent les bassons et les cors en doubles croches au début de la phrase alors qu'à la conclusion le rythme est brisé. Ce thème **A** conclut en la b avec rappel, à deux fois, de cette cellule **B**.

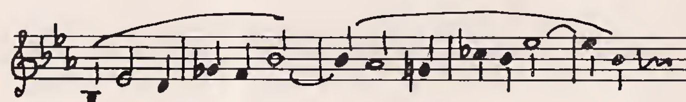
Vient alors un deuxième thème **C** aux altos et violoncelles, phrase que l'on peut retrouver dans le trio de la première Novelette pour piano de Schumann. Suit un court développement sur ces deux thèmes. Ce mouvement se termine sur un rappel de **B** aux premiers violons et clarinettes d'abord à la dominante pour conclure à la tonique.



QUATRIEME MOUVEMENT

Il est dans la tonalité de mi b majeur à quatre temps et construit à partir d'un choral en grande partie issu du générateur du premier mouvement. Outre les cordes, les bois et les cuivres, il comprend les trombones, tous ces vents contribuant à recréer cette atmosphère religieuse qu'aurait ressenti Schumann en la cathédrale de Cologne.

Il débute par un grand accord de mi b mineur (sol b) d'où jaillit le thème du choral aux contrebasses, violoncelles, trombones, cors et bassons pendant que les cordes, par leur rythme de triolet, accentuent la majesté et sous-entendent une certaine inquiétude. A la **mes. 8** un canon à la quinte aux hautbois, deuxièmes violons, clarinettes et premiers violons. Troisième période mes. 13 reprise aux violons cors flûtes sur pédale de dominante. Quatrième période **mes. 17** avec différentes entrées. A la **mes. 23** débute la partie centrale par un conduit, sorte de variation contrapunctique sur le thème en valeurs longues (mesure trois deux) d'abord aux cors, puis deuxième entrée aux hautbois et deuxièmes violons, troisième aux bassons pendant que les violoncelles et les bassons l'exposent en valeurs brèves, créant ainsi une sorte d'inquiétude. A la mes. 44 le choral passe aux violons, puis aux flûtes pendant que les violoncelles et les altos le font entendre en valeurs régulières, pour conclure sur un accord de mi b mineur. Brutalement, après un court silence, s'amorce la coda en si majeur (**mes. 52**) par la note sol b, enharmonique de fa dièse un dialogue s'établit entre les cuivres et les bois d'un côté et les cordes de l'autre toujours en valeurs longues.



CINQUIEME MOUVEMENT

Il est très rapide en mi b majeur, plein d'entrain et de gaîté.

Les premiers violons, clarinettes et flûtes exposent le thème **A** qui débute par une anacrouse et s'arrête dans sa première partie à la dominante pour être repris par le tutti. Ce thème sera travaillé aux cors en diminution **mes. 47**, puis en imitation à la quinte supérieure aux bois et premiers violons tandis que les altos amorcent une montée de croches qui n'est pas sans rappeler l'intervention des violoncelles dans le début du conduit (quatrième mouvement **mes. 23**). Arrive un élément **B** ; **mes. 57** de caractère plus léger pendant que les cors lancent une sorte d'appel sur l'arpège de si b ; **mes. 64**, ainsi que les trompettes. Vient alors le développement sur ces éléments préparé par une montée chromatique (**mes. 89** à **mes. 96**). Le thème **A** est confié à tout l'orchestre à la réexposition, **mes. 154** et l'œuvre conclut par une coda très brève, les cors et les bois sonnant pour ainsi dire un accord de mi b presque à la manière wagnérienne.



Après l'analyse de cette symphonie, genre dans lequel Schumann, ce musicien de l'intimité qui pense que « le chant plus que tout autre genre fait éclore le musicien » ; on ne peut s'empêcher de faire quelques remarques.

D'abord en ce qui concerne l'usage du chromatisme, ne peut-on pas y voir une influence de R. Wagner qu'il connaissait bien ?

Il est des premiers aussi à utiliser une cellule rythmique : croche pointée, double croche que l'on retrouve aussi dans nombreux lieder.

Quant à ce quatrième mouvement solennel il dénote que Schumann connaissait très bien le contrepoint et sans crainte l'on peut rapprocher cette page des chorals de J.S. Bach. Est-ce pour accentuer cet élément religieux que Schumann voulait mettre en épigraphe : Accompagnement pour une cérémonie solennelle ? A la manière de Beethoven dans sa sixième symphonie n'a-t-il pas su à sa façon rendre un hommage à cette région rhénane. Dans ses conseils à un musicien il suggère « d'écouter avec attention les chansons nationales, c'est une mine inépuisable où l'on trouve les plus belles mélodies qui vous donnent une idée du caractère des différents peuples ».

Dans ses 40 pages mensuelles

L'ÉDUCATION MUSICALE

revue culturelle, offre chaque mois *plusieurs analyses d'œuvres musicales* (classiques et modernes), *une chronique de disques* permettant de choisir, en toute confiance, les enregistrements que l'on souhaite posséder, et de nombreux autres articles.

Le présent fascicule, supplément au numéro 162, donne une idée de la revue elle-même.

Jeunes gens que l'art musical attire, retenez le nom de cette revue, elle vous permettra un élargissement de vos connaissances et satisfera votre curiosité artistique.

Deux sortes d'abonnement sont à votre disposition :

1. Un abonnement simple de 10 numéros par an .... **F 28**

2. Un abonnement couplé comprenant les 10 numéros de l'abonnement simple et 5 reproductions iconographiques par an, du format de la revue, et se rapportant à l'histoire de la musique .... **F 37**

Souscription soit par chèque bancaire, soit par versement au C. C. Postal 1809-65 Paris, au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris (5e). Tél. : 033-24-10.

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

SCHOLA « La musique est une amitié » CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Centre La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 22 heures. Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Claude Leblanc

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e — Dépôt légal 4e trim. 1969 — Directeur-Gérant : A. MUSSON